

DE HÖLDERLIN À MODINHA SEM NOME
FROM HÖLDERLIN TO THE MODINHA WITH NO NAME

Alai Garcia Diniz¹

RESUMO: O objetivo do artigo consiste em estabelecer algumas concepções de poesia e sua relação com a história, sem perder de vista questões ontológicas. Assim, partindo das avaliações de Hölderlin e Heidegger sobre o tema, passando por uma análise de textos de Manuel Bandeira e César Vallejo, chega-se àquela poesia que se despe pouco a pouco de uma redoma para alcançar os meios massivos, o cotidiano marginalizado e, por fim, a modinha, que se alastrou pelo Cone Sul nas décadas de 60 e 80. Nesse percurso, no dizer de Nietzsche, a arte, em função com sua ligação com a história, teria o poder de cura.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. História. Modinha.

Em busca de genealogias de além mar para a discussão do tema, eu poderia começar com a famosa carta do poeta alemão Hölderlin, dirigida a sua mãe em 1799, ao dizer que a poesia é "a mais inocente de todas as ocupações". Baseado nessa missiva do século XVIII, Heidegger consegue perguntar-se retoricamente, em meio à segunda guerra mundial, até onde a poesia é a ocupação mais inocente?

E o filósofo responde que a poesia se mostra na forma modesta do jogo. Sem travas, ela inventa seu mundo de imagens e permanece ensimesmada no reino do imaginário, como um sonho, mas sem nenhuma realidade, um jogo de palavras, sem a seriedade da ação. Inofensiva e ineficaz.

Nesse ponto, haveria a possibilidade de associarmos esta velha idéia sobre poesia com a visão de Wolfgang Iser que constrói o conceito de literatura como o jogo entre fictício e imaginário. A relação entre o mapa (linguagem) e o território (idéias) ao ser transformada ludicamente torna ambígua a fronteira entre um e o outro (ISER, 1996, p. 304).

Os indígenas chamacoco do Chaco Paraguaio possuem a prática oral de contarem seus sonhos. Essa oralidade dos chamacoco serve para voltar ao leito inicial dessa conversa, que Hölderlin ao falar de poesia a chama de "intimidade". Nessa

¹ Doutora em Literatura Espanhola e Hispano-Americana pela USP (1997); mestre em Letras (Língua Espanhola e Lit. Espanhola e Hispano-Americana.) pela USP (1992) e bacharel em Letras Português e Espanhol pela Universidade de São Paulo (1973). Atua na Pós-Graduação em Literatura (CCE/ UFSC), orientando dissertações e teses na Área de Textualidades Contemporâneas, Letras e Artes. Professor Associado I, PQ nível 2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Estuda a 'poética das variações' em obras de Augusto Roa Bastos (projeto CNPq) e o teatro "La Barraca" de Federico García Lorca e suas repercussões contemporâneas, tema do pós-doutorado na Universidad de Granada (11/2008 a 02/2009). Sua linha de pesquisa compreende a oralidade, estudos intermediários, performance, literatura hispano-americana e imaginário. Em 2008, torna-se coordenadora do curso de Graduação em Artes Cênicas da UFSC e organiza o III Simpósio Roa Bastos de Literatura, além de promover a segunda edição do INTERTELA (mostra de videopoemas), com auxílio da equipe do NELOOL, LEC, professores do Curso de Cinema, estudantes e orientandos. Traduziu peças e contos de Roa Bastos que estão no prelo. Email: agadin@gmail.com

manifestação, há a instauração do ser humano que se apodera de uma linguagem que contém determinada zona de intimidade na criação de um mundo, assim como por seu nascimento, sua destruição e sua decadência.

A fala, meio pelo qual se dispõe da possibilidade de se conceber o ser humano, garantiria a história, diz Heidegger: “Mas lo permanente lo instauran los poetas” (IV, 63). O que permanece não é o que sempre existiu, mas o que deve ser detido contra a corrente:

La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera “expresión” del “alma de la cultura”... La poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico.

Para Heidegger que lê Hölderlin, a poesia como linguagem primitiva estaria nas lendas como voz do povo e instauraria o mundo. Na instauração de um tempo sem deuses, o filósofo denominaria o que seria a base da poesia e do próprio ser no mundo. Anotem a elaboração ampla do conceito de poesia e sua relação com a história. Entretanto, seria possível concebê-la a partir de uma ontologia?

Essa abordagem percorreria o tema proposto pela mesa, mas não teria relação direta com um lócus de enunciação do sujeito aqui sobrevivente abaixo da linha do Equador. De onde eu falo sobre poesia? Que recorte pretendo dominar nesse tempo que me cabe?

Se, nesse recorte urgente, saltarmos à vanguarda latino-americana do século XX². Por isso, falar de uma vanguarda histórica significaria reunir fenômenos diversificados, ocorridos em torno à década de 20 do século passado, com a marca da construção nacionalista da cultura que provocava marginalizações e tornava visível apenas os arredores da antiga corte. Em suas diferenças latentes, havia semelhança nos movimentos pela fisionomia iconoclasta e desconcertante para a elite. Ao rejeitar a forma declamatória e o legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), dava-se primazia ao exercício de assintatismo, à nova tipografia, a efeitos visuais, a uma forma

² Cabe aqui uma ressalva que é a de esclarecer que, em uma cultura nacionalista se hierarquizam as diferentes regiões segundo a legitimação da cidade letrada e a particularidade no Brasil é dar as costas para o mundo hispânico, o que se chamou no Brasil de modernismo, além de se operar no eixo Rio-São Paulo, não coincide com a corrente hispano-americana de mesmo nome. O Modernismo hispano-americano data viaja de Cuba com *Ismaelillo* (1884), de José Martí, desce da Nicarágua - América Central, com a publicação em Valparaíso de *Azul* (1888) de Ruben Darío e se espalha pela América do Sul, no fim do século XIX, uma poesia de influência francesa e norte-americana que fundia romantismo, simbolismo e parnasianismo, em uma síntese descontraída de mediações que poderiam revelar um primeiro foco de antropofagia cultural, sem a concretude de tal cadinho que só iria florescer no manifesto brasileiro dos anos 20.

descontinua e fragmentada que fazia da simultaneidade um princípio construtivo que suplantaria a ordem impressionista, emotiva e espiritual do mundo, aliás um mundo da cidade letrada. Aquela “nova” poesia trazia, em geral, uma paisagem da industrialização imposta como marca continental, o que operava na poesia a busca urbana de um léxico que pretendia reforçar, desmistificar ou escancarar a vitrine da modernização. Por exemplo, em *Trem de ferro* de Manuel Bandeira, o Eu lírico constitui a própria máquina em seu movimento peculiar, animando-se como figura antropomórfica que comanda ritmicamente essa voz, com a sonoridade garantida por outros modelos de versificação.

Café com pão/cafê com pão/ café com pão
 Virge Maria que foi isso maquinista?
 Agora sim/cafê com pão/ agora sim/ voa, fumaça/ corre, cerca/ ai seu
 foguista/ Bota fogo
 na fornalha/ que eu preciso muita força/muita força/muita força
 Oô.../ foge bicho/foge povo/ passa ponte/ passa poste/passa pasto/ passa boi/
 passa
 boiada/ passa galho/ de ingazeira/ debruçada/ no riacho/ que vontade de
 cantar!
 Oô... Quando me prendero/ no canaviá/ cada pé de cana/ era um oficiá
 Oô... Menina bonita/ do vestido verde/ me dá tua boca/ pra matá minha sede/
 Oô... Vou
 mimbora, vou mimbora/ não gosto daqui/ nasci no sertão /sou de Ouricuri/
 Oô...
 Vou depressa/ vou correndo/ vou na toda/ que só levo/ pouca gente/pouca
 gente/ pouca
 gente

O trem costumava levar menos gente, porque a passagem dependia de posses. A formação das cidades no Brasil selecionava o migrante. Se não viesse de pau-de-arara, teria que pagar o trem... Mas nem trem há mais. A poesia de Manuel Bandeira que adotava o ritmo da máquina de ferro torna-se máquina? Mas como a figura de Chaplin no cinema perdeu-se no tempo, porque o trem no contexto brasileiro deixou de ser um ícone de modernidade. O trem existe no título e no ritmo que o poema assume, atualizando-se como jogo no museu do imaginário. Na Argentina, com Oliverio Girondo, coincidiram *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* com a Semana de Arte de 22, um momento histórico polêmico. Se apelo a uma poesia como *Trem de ferro*, é porque, acredito, o poeta recifense penetrou em outras camadas sociais pelo seu apelo lúdico. Esse bem simbólico não teria ficado, portanto, reduzido à minoria da

cidade letrada, fato que ocorreu com tantos outros produtos da Semana de Arte. Se a muitos pode ser um clichê ater-me a ele, serve para essa discussão porque popularizou algo da vanguarda.

Jesús Martín Barbero elucida como, historicamente, em nome do povo, se criaram governos e se engendrou a “democracia”, mas essa grande maioria permaneceu alijada dos bens culturais, pelo menos no Brasil, em que a porcentagem atual de leitura é até hoje uma das mais baixas do Cone Sul, com a porcentagem de 1,8 livros ao ano, segundo a UNESCO. Fica patente que, de fato, não foram os livros que ampliaram o repertório cultural da grande maioria da população. Hoje, para a grande maioria, quem assume o papel de educador na transmissão de valores morais e éticos, não é mais a escola, mas a televisão, em menor número a internet.

Desse modo, levando esse poema a uma oficina para crianças do MST em 1998, pude observar a energia que brota de sua performance oral que corporifica o trem que, não só como nostalgia, permanece no imaginário, confirmando o que Wolfgang Iser assinala sobre a literatura como produto que “torna presente o que é ausente, guiado pelo conhecimento e pela memória” (ISER, 1996, p. 222).

Bondes, avenidas, aviões entravam no poema vanguardista dos ultraístas argentinos; dos estridentistas mexicanos ou dos mundonovistas peruanos, no creacionismo chileno, mas, nesse breve panorama, atendo-me a outro poema sobre a nutrição, não como ritmo simbólico como em “café com pão”, mas em seu caráter privado e subjetivo para refletir sobre essa etapa da criação poética.

A mesa sobre a qual o poeta peruano César Vallejo (1892-1938) comunica sua poética de dilaceramento pode render nessa conversa sobre poesia, história e imaginário. William Rowe, diz que é preciso “ouvir a poesia de Vallejo” (ROWE, 1996, p. 100):

Poema XXVIII

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habrása quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.
Cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almorzado
con su padre recién llegado del mundo,

con sus canas tías que hablan
 en tordillo retinte de porcelana,
 bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;
 y con cubiertos francos de alegres tiroriros,
 porque estánse en su casa. Así, ¡qué gracia!
 Y me han dolido los cuchillos
 de esta mesa en todo el paladar.

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
 amor ajeno en vez del propio amor,
 torna tierra el brocado que no brinda la
 MADRE,
 hace golpe la dura deglución; el dulce,
 hiel; aceite funéreo, el café.

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
 y el sírvete materno no sale de la
 tumba,
 la cocina a oscuras, la miseria de amor.

Esse poema consta da segunda obra do poeta, *Trilce* (1922) que, ao ser publicada, provoca, na cidade letrada peruana, reações de hostilidade e desagrado.³ Emir Rodriguez Monegal diz que Vallejo na vanguarda latino-americana praticou a desintegração barroca do poema, da sintaxe e da metáfora⁴. Em lugar da semelhança, campo metafórico, o estranhamento. A paronomasia (*choclos / broches*) não engana, ao mostrar na função poética a arbitrariedade do signo.

O tratamento insólito do tema da perda do lar interessa aqui para observar como o poema denuncia a incorporação de um trauma. A modernidade traz o deslocamento, a perda das raízes, do pertencimento. Essa invocação lírica em diferentes moldes comunica essa volatilidade. Na primeira estrofe, se mesclam cenas banais do cotidiano com fatos solenes e afetivos. A carência materna vem ao lado de atos comuns como beber água ou comer. A descontinuidade semântica fixa a poética vanguardista. Não há harmonia possível. Rompe-se a nutrição entre seres na perda do elo entre a mãe e o filho. Dissonância e dissolução do lar aparecem em clivagem negativa por detalhes. Já não há como servir-se de alimentos ou da bebida necessária ao corpo.

Da exteriorização do espanto na mesa vizinha com o recurso de onomatopéias e neologismos (*bisbiseando, tiroriros*), o poeta observa as relações de parentesco que se conformam ao redor da mesa (pai, tias), misturadas ao rito da nutrição, espaço metonímico que representa o universo familiar. O eu lírico como um voyeur escuta, vê, distanciado, sem compartilhar da atmosfera reinante.

³ A crítica peruana silencia sobre *Los heraldos negros* (1918), mas não aceita a proposta do novo livro.

⁴ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Tradición y renovación. In *América Latina en su literatura*, organizado por César F. Moreno, México: Unesco/ XXI, 1972, 140.

Alegoricamente, pode-se tomar esse poema como emblemático da desterritorialidade de Vallejo, migrante e mestiço da Serra Andina para Lima e a dificuldade da transculturação na impossibilidade de identificação do sujeito com os lares abastados do Peru. Sem nenhuma exposição melodramática, a diáspora se molda nos interstícios dessa orfandade íntima. Metonimicamente, o contraste entre as duas mesas em que o alimento se simplifica e destrói hierarquias com a reificação de seres e objetos estaria associado a um grupo culturalmente marginalizado dos “cholos”⁵ e à idéia de um não-reconhecimento.

Sem pretender tratar Vallejo como porta-voz de uma etnia indígena, como realizou de modo letrado, Mariátegui, o certo é que o poema revela a distância social entre dois lares no Perú: o da carência material e imaterial – do eu em contraste com o de Outro, material e espiritualmente apoderado, ainda que a invocação faça do lar alheio, o de um “amigo”. O ritual que se materializa na mesa do Outro, através de sinestésias trazem a plurivalência da realidade e inventa uma fantasmagoria do real que fere no mais insólito dos sentidos: o paladar. A faca, que não mata nesse rito familiar, para o “Eu”, ensangüenta em uma tortura gustativa. O gozo do Outro se traduz numa dor subjetiva a partir do mesmo órgão que ingere o alimento, beija, mas também fala, grita e chora: a boca.

O “amor alheio” em lugar “do próprio” desencadeia uma série de metamorfoses: *Bocado = terra; deglutição = golpe; o café = azeite funéreo* ou a antítese “doce = fel”. Aquilo que indica uma pulsão de vida (o alimento) se transforma em pulsão de morte a partir do deslocamento sofrido pela “orfandade”, reforçada pelo verso tipograficamente hiperbolizado na palavra “MADRE”. Esses recursos: Dissonância, paronomásia, Sinestesia e tipografia alterada problematizam a dor. A perda do microcosmo familiar (a comunidade) e essa sensação de “não estar em casa” (HALL, 2003, p. 27) invocam uma dor interna gustativa ou não-palatável na antítese do gozo e do prazer que marca dois corpos íntimos que se separaram para sempre. A violência dessa perda da morada, representada pelo corpo perdido da origem (mãe), cria um universo que gera tensão e que desestrutura a linguagem nos eixos de contigüidade para mostrar a estética do irrepresentável.

Após a vanguarda, a marca da segunda guerra mundial leva outro filósofo, Theodor Adorno da escola de Frankfurt, a afirmar nos anos de pós-guerra que, depois de

⁵ Cholos – denominação de indígenas, corrente no Peru, com carga pejorativa por haver sido usada no período colonial por brancos.

Auschwitz, não seria mais possível haver poesia. Embora transformada, ela existe enquanto houver humanidade.

Tomando o concretismo através de uma tendência mais provocadora como o tropicalismo, vê-se que a Semana de Arte, nascida como vanguarda que nasce em um museu, vai elaborando poesias que se despem pouco a pouco de uma redoma para chegar aos meios massivos. Como diz Caetano Veloso, como uma moda. O kitsch, a performance e o corpo hippie, como eixos de transversalidades e suporte da poesia, compreendem uma abertura assumida para o mundo massivo que o espetáculo denuncia criticamente.

O tropicalismo foi talvez uma das primeiras vanguardas que reconheceu Chacrinha como uma ponte para reunir a baixa e a alta cultura num só campo que foi gradualmente superando a dicotomia que a cidade letrada impunha historicamente.

Panis Et Circenses

Marisa Monte

(Composição: Caetano Veloso / Gilberto Gil)

Laiê! Laiê! Laiê! Laiê!

.....

Eu quis cantar
Minha canção iluminada de sol
Soltei os panos
Sobre os mastros no ar
Soltei os tigres
E leões nos quintais
Mas as pessoas da sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer...

Mandei fazer
De puro aço luminoso punhal
Para matar o meu amor e matei
Às 5 horas na Avenida Central
Mas as pessoas da sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer...

Mandei plantar
Folhas de sonho no jardim do solar
As folhas sabem procurar pelo sol
E as raízes, procurar, procurar...

Mas as pessoas da sala de jantar
Essas pessoas da sala de jantar
São as pessoas da sala de jantar
Mas as pessoas da sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer...

Mas as pessoas da sala de jantar
Mas as pessoas da sala de jantar
Mas as pessoas da sala de jantar

Mas as pessoas da sala de jantar
Mas as pessoas da sala de jantar
Essas pessoas da sala de jantar
São as pessoas da sala de jantar
Mas as pessoas da sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer...

Há no poema o ato tropicalista de associar os panos (parangolés) a feras não domesticáveis que ficam condicionadas no tempo passado em vista de uma maioria silenciosa que não reage a apelos, permanecendo insensíveis entre o pão e o circo. Neste poema, a sala de jantar é o microcosmo do país que assiste a uma auto-devoração, ao ato antropofágico que a polissemia criada por Millor Fernandes rotula em um dístico ‘se correr o bicho pega e se ficar o bicho come’. O ambiente do espaço doméstico cria na redundância o estranhamento da reificação dos sujeitos e a metáfora de um tempo estático.

O Brasil vivia o tempo da ditadura em que a poesia deixava o livro para surgir em festivais que, se criava urbanamente, em grandes centros, atraindo o público estudantil como uma cultura de resistência. Não era culturalmente homogêneo. Eram famosas as patrulhas ideológicas, mas, entre o conflito entre a tendência nacional-popular dos CPCs e o tropicalismo, assistia-se à formação do quarto poder – as telecomunicações que, ao mesmo tempo atendia a amplos setores da sociedade que não compartilhavam até então de bens culturais da elite letrada do início do século XX, passa a ter acesso a eles com a televisão e os meios eletrônicos criando o que Martin Barbero vai chamar de democratização dos bens culturais, o que por outro lado torna aparente um diálogo inter-classe, mesmo à custa do controle e da homogeneização rumo ao consumismo, camuflada pela promessa espetacular de um campo cultural diversificado e transnacional. Se a televisão substitui a escola, e espetaculariza tudo, o que resta ao campo da poesia? Sofre a poética das variações traduzindo-se em suportes eletrônicos, adotando a música como parceira e criando novos formatos como as performances e os vídeo-poemas.

Sem querer imprimir ao texto uma dicção eurocêntrica, mas buscando genealogias para talvez tornar minha discussão menos provisória, e quem sabe mais abrangente, em rumo oposto a uma genealogia inscrita na metafísica, valeria recordar a Giambattista Vico que, refutando a tese cartesiana, traz a idéia de que os primeiros historiadores da humanidade foram os rapsodos; os poetas das feiras que levavam notícias cantadas:

A metafísica abstrai a mente dos sentidos, enquanto a faculdade poética deve imergir por inteiro a mente nos sentidos; a metafísica ergue-se aos universais e a faculdade poética deve aprofundar-se nos particulares (VICO, 1999).

Concluindo, vale lembrar que rapsodos tornam-se rappers que fortalecem a crônica do cotidiano marginalizado dos jovens na periferia de grandes centros, e já disputam com práticas culturais de oralidades legitimadas, como o encontro entre rappers e repentistas na Paraíba ou a disputa entre payadores e raperos na Argentina – Velhos e novos trovadores que configuram aqueles historiadores de que falava Vico no século XVIII nesse eterno presente que não consegue abafar esse suspiro ofegante que nasce da cabeça humana.

Epílogo performático

Em ritmo oposto à racionalidade ocidental, como forma de impugnar meu ato com a concretude de uma ação que desacredita na imposição de um único modelo de saber, ousou invocar um poema, para narrar um tempo soterrado, o que ficou no imaginário estudantil dos anos da ditadura como poema, essa mímica da linguagem como diz Agamben, em forma de performance.

Nietzsche, em “O nascimento da tragédia no espírito da música”⁶, apresenta a música como a força que liberta Prometeu de seu abutre e transforma o mito em veículo de sabedoria dionisíaca cujo dilaceramento equivale a uma transformação em ar, água, terra e fogo. Ao relacionar a música a um gênero teatral, a tragédia, o autor traça três momentos diferentes do coro na tragédia grega que se inicia como núcleo central da ação em Ésquilo, torna-se prescindível com Eurípedes e, em Sófocles, manifesta-se de forma hesitante e, quando aparece, é apenas como reminiscência.

O que Nietzsche quer provar em seu ensaio é que haveria uma estreita relação entre a rarefação entre música e teatro e a inclinação da sociedade grega para a busca da verdade, e seu declínio em sua busca pela arte. Vale lembrar que, para Nietzsche, o ser humano para sobreviver necessitaria não da verdade, mas da mentira, isto é da arte.

Atualizando-me espacial e historicamente, eu poderia explicar essa relação entre música e performance a partir de rituais, tanto de astecas como de incas, seja na era pré-colombiana como até hoje nas danças e canto dos guaranis do Morro dos Cavalos na BR 16. Os ritos sagrados indígenas americanos trazem instrumentos que derivam de ossos,

⁶ NIETSCHE, 1971, p. 11.

tripas, cascos, peles e chifres e que servem de “testemunhos sangrentos da vida e da morte” (WISNICK, 1989, p. 31).

Em resumo, esta estreita vinculação entre o coro e a tragédia, entre o som vocalizado e o rito e a definição da própria música que, em Nietzsche, apresenta-se como vontade corporificada, me conduz, a partir desse retrospecto, a sua conexão intrínseca com a presença. Neste sentido, à performance.

Partir da definição de Brooks McNamara e Richard Schechner de que performance é um tipo de comportamento; uma contribuição à experiência, seja ela estética, política ou de lazer e, sem pretender dar conta da vasta gama do que cabe em seu bojo, parece-me possível afirmar que, estendendo as idéias nietzscheanas a esse campo, podia-se chamar a performance livremente de *desejo corporificado*.

Transposição intergestual e intercultural, a performance, como arte temporal, pode dar ao performer a ilusão de que possui receptores, que todos podem invadir o espaço cênico com saberes outros sem legitimação ou selo de qualidade. Por uns minutos, a única necessidade é a de que haja corpos que falem e outros que ouçam. Benjamin, segundo Agamben, dizia que havia poucos seres humanos que ainda sabiam falar. A universalização do corpo como de um sujeito branco e masculino mobilizou a reificação do feminino. Como o corpo tem em si uma fronteira entre o sujeito e o mundo, aparece nas performances, em geral, como elemento emancipatório, afirma Jean Franco.

Em primeiro lugar, esse debate aglutina a perspectiva da história, de uma memória que não é apenas individual, mas coletiva, e que não pretende atrelar-se a uma comunidade imaginada, denominada “nação”, mas a uma construção de subjetividade. Nesta proposta de uma experiência oral autobiográfica, qual é o sentido de trazer uma canção de protesto desconhecida e sem nome de um estudante da UNE, preso em Ibiúna, que passa à clandestinidade e se liga a uma corrente de guerrilha urbana – a ALN, foge para o Uruguai e, ao voltar, com um nome de guerra, será fuzilado pelo DOI-CODI a 27 de fevereiro de 1972?

Não é só pelo fato de registrar uma “modinha” dos tempos do CRUSP ou para contemplar um patrimônio imaterial, mas para tentar apresentar, no campo do sensível, a materialidade do trauma que os anos de violência também significaram para escavar a memória que a história oficial soterrou.

Lauriberto José Reyes não foi só o compositor da modinha que aparentemente nem nome tem. O diálogo lírico que fala de um “caminho a tomar” ocorre, de fato, com

o autor que tenta realizar sua utopia, por seu desejo de intervir na realidade, “que a vida tem valor quando é estrada e não lugar”, velho clichê tomado de canções latino-americanas que, por sua vez, usam a intertextualidade de um poema de Antonio Machado. Lauriberto, conhecido no CRUSP, seqüestrou o avião da Varig para ir a Cuba em 1971 e volta um ano depois com codinome para “libertar” o Brasil e, morto, “deixa o guia, o norte, a linha pro teu dia encontrar”.

A modinha sem nome ajuda a compreender o imaginário dos anos 60 que forjou o campo do nacional popular e que compunha com a tropicália um amplo espectro e não só de conflitos, mas de intersecções. A cultura se dá na pluralidade e é isto que me leva a dar vazão a esse caldo subjetivo que impregnou a vida cultural brasileira há quarenta anos.

Na época, a recente vitória da Revolução Cubana, os protestos contra a Guerra do Vietnã, a vivência da repressão que de 1968 em diante aprofundou as dissidências no meio estudantil e a rapidez com que aconteceu o endurecimento do regime geraram tal violência que o desejo predominante foi o de materializar a utopia com o sacrifício da clandestinidade. Os guerrilheiros foram os nossos homens ou mulheres-bomba da ditadura que, sem a capacidade de refletir sobre as transformações a que estava sujeita a sociedade brasileira, imolaram-se no altar da utopia e a modinha sem nome que deve ter sido composta entre 1967 e 1968 não canta, serve de vaticínio a esses sacrifícios.

Modinha sem nome é o dilaceramento da autoria, significa um retrato sonoro, silenciado e oculto de um período que se alastrou pelo Cone Sul nas décadas de 60 a 80, a dos regimes totalitários. A autobiografia também se camufla ao mesmo tempo em que se expõe na performance, mapeando à viva voz a fronteira entre subjetividade e identidade; ficção e memória; antropologia e história.

Como efeito cênico, discursivo, gestual, dissonante musicalmente, a performance autobiográfica une e separa diversos códigos de linguagem, tornando instáveis suas linhas divisórias. A variedade de códigos performáticos auto-representativos surge para rever o projeto da pós-ilustração.

Deste modo, em cada performance, há também como na música uma duração. Como parte da performance, a música servirá como limiar de uma arte que se ajusta a outras para se desconstruir em seu nicho e/ou para reconstruir-se no entrelaçamento de signos e linguagens.

O que se elabora nessa exposição de canto, corpo e artefato cultural? Cria-se a desmesura e o grotesco como ilusão de que se pode adentrar no campo literário, sem se

submeter a regras de mercado, sem passar pela chancela de editores e sem adequação a uma cultura hegemônica no campo da literatura⁷. Isto cria a interferência, uma invasão, o que, em um público específico, no mínimo, traduz-se em estranhamento ou em certos casos em descaso por se tratar de matéria deslocada ou sem uma leitura gramaticalizada nos meios acadêmicos. Além disso, a exposição oral e próxima vincula a performance a formas híbridas de arte e de busca de um cotidiano que compreenda o sensível entre emissor e receptor.

Mecanismos como os de tornar visíveis estas práticas marginais do privado para o público trazem à cena um corpo feminino com memória, não apenas como imagem. As mães da praça de maio na Argentina com sua performance de levar fraldas à cabeça foram por longos anos tachadas de “locas”, mas o trauma que elas traziam ficou carimbado no imaginário coletivo da América Latina. Na ditadura, como em qualquer estado bélico, não há a proteção para o espaço mais privado que é o do próprio corpo. Essa devastação só pode ser re-elaborada com a exposição, seja através de performances, filmes ou quaisquer outras expressões artísticas que dêem a sensação de que é possível romper o esquema de poder no campo cultural e criar pontos de luz no mapa do esquecimento.

Como um bloco particular e único, uso o corpo em performance que traz duração (a memória e o imaginário na simultaneidade, porque, segundo Deleuze, o devir universal e o tempo impessoal são iguais, só esse bloco efêmero que se projeta como imagem e que congrega espaço e tempo flui, atravessando a fronteira, como água no Alto do Rio Uruguai. A cultura se dá na pluralidade, e é isto que nos leva a dar vazão a esse caldo subjetivo e local que impregnou a vida cultural há um século. É certo que a cultura nacional-popular originada nos CPCs incorporou os modelos de manifestos políticos na década de 60 e compôs, com a irreverência da tropicália, um mundo de conflitos e intersecções.

Isso se definiu autoritariamente pelas dificuldades de um cotidiano adverso que impedia reuniões, em que o espaço público estava sempre marcado por suspeições e estimulou práticas de patrulhamento ideológico. A letra da modinha representa o que parecia ser a única alternativa para o momento: o engajamento esquizofrênico em que se

⁷ Eloisa cartonera na Argentina inventou um modo de reciclar o papelão publicando livros de autores muitas vezes desconhecidos e com isso projetou Washington Cucurto, por exemplo. Esse foi outro tipo de mecanismo que já ganha em Florianópolis adeptos com a *Katarina Kartoneira*, criada por um grupo em torno de Sérgio Medeiros que desenvolve com Evandro, mestrando, uma pesquisa e um produto cultural a partir do núcleo de pesquisa NELOOL/ UFSC.

adotava dupla personalidade, nomes que se duplicavam e comportamentos estranhos dependendo das circunstâncias. Deste modo, minha geração aprendeu a omitir reações em público, camuflar-se para não levantar suspeitas. Isso conduzia a um fosso com respeito à realidade e aos que nos cercavam. Assim, enquanto o distanciamento do real se aprofundava, a ficção revolucionária cavava seu isolamento.

Ao preparar o tema dessa mesa, cruzou-me a mente as palavras de Homi Bhabha sobre o trabalho fronteiriço da cultura que

exige um encontro com ‘o novo’ que não seja parte do continuum do passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente. O passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 2005, p. 27).

O gênero testemunho, com suas duas vertentes, a europeia como memória do holocausto e a latino-americana como testemunho indireto de problemas étnicos, de gênero ou de violência política, mostra a transformação humana e por isso da própria poesia. A arte cura, dizia Nietzsche.

MODINHA SEM NOME

Noite amor

Em seu mistério, em seu luar
segredo sério a dor
o canto forma de lembrar
o que passou
e se deixou ficar
na solidão
desperta e tenta Viver

uma vez mais
porém tão frágil
a ilusão o tempo faz
que o sonho cansa de sonhar
mesmo a saudade
não encontra mais abrigo
o que traz é tão antigo
quanto um desejo de paz
Laialaialaia, laialaia, laia, lalalaia, laialaia

Dia amor

mostra um caminho a tomar
que a vida tem valor
quando é estrada e não lugar
Que o mundo não
existe só pra dois
escuta a voz
é todo um povo a chamar
eu vou partir

Se o teu caminho
 é igual vem junto a mim
 passou o tempo de esperar
 se vai ficar
 lhe deixo mais que essa modinha
 deixo o guia, o norte, a linha
 pro teu dia encontrar.
 Laialaialaia, laialaia,laia, lalalaia,laialaiala".

ABSTRACT: This paper aims at establishing some conceptions of poetry and their relationship with history, having in mind ontological issues. Thus, departing from Hölderlin and Heidegger's points of view about the theme, and continuing with the analysis of Manuel Bandeira and César Vallejo's texts, we get to the poetry which reaches out massive contexts, cotidian marginalized life and, finally, the "modinha", which spread through Cone Sul in the 1960s and 1980s. Along this parth, according to Nietzsche, the art, due to its correlation with history, would have the power of cure.

KEYWORDS: Poetry. History. "Modinha".

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus, 1987.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira*. São Paulo: Edusp, 2005.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Reis; Glauca R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesia*. Trad. Samuel Ramos. Buenos Aires: F.C.E, 1992.

HOLDERLIN, Friedrich. *O pão e o vinho in Elegias*. Trad. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

VALLEJO, César. *Trilce*. Madrid: Castaglia, 1987.